

Olympie de Spontini, entre tragédie lyrique et grand opéra

Tout travail sur l'adaptation lyrique des œuvres littéraires a pour mérite d'attirer l'attention sur quelques titres oubliés de l'histoire de l'opéra, éclairés seulement par le nom illustre de l'écrivain qui en fournit la source. Le danger peut toutefois être double. On prêterait volontiers une trop grande attention à quelque œuvre mineure, rehaussée exagérément par une origine littéraire qu'elle ne mérite guère. On prêterait beaucoup, aussi, à tel écrivain censé avoir nourri, à son corps défendant et en tout anachronisme, tantôt le *melodramma* romantique, tantôt le grand opéra historique, simplement parce que ces genres lyriques ont puisé dans son œuvre. Le risque est d'opérer un double brouillage esthétique, l'ouvrage-source se trouvant occulté par l'œuvre adaptée, laquelle offusque à son tour son modèle.

Face à *Olympie*, tragédie lyrique de Gaspare Spontini, le premier danger peut être aisément écarté : l'auteur de *La Vestale* mérite que l'on s'intéresse à toute son œuvre lyrique, même à un ouvrage qui n'eut jamais le succès escompté en France. Reste le second péril. Tragédie lyrique créée, en ses multiples versions, entre 1819 et 1826, *Olympie* se fonde sur une tragédie de Voltaire datée de 1762. Composé en une époque de transition par un musicien ayant triomphé sous l'Empire, l'opéra s'inspire d'une pièce de Voltaire moins connue (moins reconnue) que *Zaïre*, *Sémiramis* ou *Le Fanatisme*. Aussi l'ouvrage de Spontini, que son origine voltairienne n'éclaire que faiblement, apparaît-il à première vue insaisissable sur le plan esthétique : encore fidèle aux sujets et aux formes de la tragédie lyrique, il est réputé ouvrir la voie au grand opéra romantique, genre dont Voltaire serait par conséquent, selon une illusion rétrospective, un lointain inspirateur. Notre ambition est ici de réduire autant que possible une telle complexité : puisse l'étude de l'adaptation lyrique éclairer chaque œuvre concernée dans son unicité historique et sa spécificité esthétique.

Olympie et ses avatars : une triple création

Face à l'écheveau mêlé que forment les versions successives d'*Olympie*, en français et en allemand, il convient de poser avant tout quelques éléments factuels simples. *Olympie* est créée à l'Académie Royale de Musique, le 22 décembre 1819¹. Le livret est signé Eugène Brifaut et Joseph Marie Dieulafoy, les ballets sont de Gardel, les décorations de Degotti et Ciceri. L'opéra mobilise quelques-unes des plus grandes voix de la tragédie lyrique de ces années : M^{me} Branchu, Nourrit père, Dérivis. Malgré la réunion de ces talents et le soin apporté à la mise en scène², l'œuvre ne connaît que sept représentations. Le chiffre des recettes indique une chute dangereuse de la fréquentation : de 7836,40 F. pour la première à 2135,90 F. pour la dernière, le 12 janvier 1820³. Comment expliquer, avant d'observer de plus près la dramaturgie et l'esthétique de cet opéra, le relatif échec de Spontini, de ses librettistes et de ses interprètes ? Quelques éléments, pour l'instant extérieurs à l'œuvre en elle-même, peuvent être avancés. L'attente générée par la longue gestation de l'opéra et ses non moins

¹ Et non le 20 décembre, comme le mentionne le livret imprimé : *Olimpie* [sic], tragédie lyrique en trois actes, imitée de Voltaire, Paris, Roulet, s. d. Un livret manuscrit est conservé aux Archives nationales de France (cote : AJ¹³ 1024) et présente plusieurs variantes par rapport à la version imprimée.

² En atteste une lettre du comte de Pradel, directeur général, au secrétaire général et administrateur du matériel et des deniers, Antoine Courtin : « Quant aux travaux de la mise en scène, vous savez les engagements pris par MM. les chefs des services ; veuillez, Monsieur, les prévenir qu'en même temps que je regarderai leur exactitude à remplir ces engagements comme un service important rendu à l'opéra, je n'admettrai aucune excuse d'y avoir manqué ». Lettre du 20 octobre 1819, conservée aux Archives nationales de France (AJ¹³ 111). Une lettre datée de la veille et adressée par Spontini au même Courtin promet à ce dernier de lui transmettre au plus vite « toutes les notes, renseignements et inventaires » pour *Olympie* (ibid., AJ¹³ 132).

³ D'après les « recettes par ouvrages », document conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris sous la cote : Co 288(942). Les sept représentations de 1819-1820 eurent lieu aux dates suivantes : 22, 24, 27, 29 décembre, 3, 7, 12 janvier.

longues répétitions fournissent une première explication : occasion fut offerte à la presse de faire courir les pires rumeurs autour de cet opéra monstrueux, aux proportions réputées colossales. La malignité d'une certaine critique se lit dans cette annonce de la première d'*Olympie* dans le journal *Le Camp volant* du 15 décembre 1819 :

C'est définitivement le 20 de ce mois qu'on entendra la terrible musique d'*Olympie*. Toutes les trompettes de l'armée sont retenues pour jouer les *piano*, et l'on dresse des amphithéâtres sur le boulevard de la Madeleine pour les auditeurs qui ne pourront pas pénétrer dans la salle. Si, de là, leurs oreilles ne souffraient pas assez, on y appliquerait quelques pages de vers que M. Dieulafoi a substitués à ceux de Voltaire, et l'on peut assurer que le déchirement irait jusqu'à solution de continuité.

Cette réputation d'opéra bruyant, établie *a priori*, poursuivra *Olympie* en aval de la première représentation. En témoigne ce spectacle à l'affiche du théâtre du Vaudeville : une parodie de l'*Olympie* spontinienne, annoncée d'abord sous le titre *M^{elle} Mal-en-Pis*, et jouée finalement sous le titre *O l'Impie*⁴. Avoir l'honneur du pastiche est certes généralement un bon signe pour une pièce ou un opéra nouveau. Mais il semble qu'en l'occurrence, le pastiche ait été mauvais et fort mal intentionné. Si l'on en croit le journal *Le Drapeau blanc*, « La critique d'*Olimpie* [*sic*] se borne à une lutte bruyante entre des tambours et des trompettes⁵ ». On imagine bien le spectacle parodique, chargé de stigmatiser l'orchestre jugé pléthorique de Spontini.

Autre élément d'explication de l'accueil froid réservé à *Olympie* : une mauvaise interprétation vocale, soulignée par le même journal, pourtant favorable à cet opéra et à Spontini : si M^{me} Branchu appelle des « éloges sans restriction », les autres interprètes ont été défectueux. « Les acteurs ont défigurés, par des cris et des hurlements, une musique déjà assez vigoureuse pour n'avoir pas besoin d'être soutenue par les dangereux efforts de poumons épuisés », note *Le Drapeau blanc*⁶. Nourrit a eu, de plus, la mauvaise idée de choisir une tunique blanche, brodée en argent, si bien que lors des cérémonies d'hyménée avec *Olympie*, il était difficile, note la presse, de reconnaître qui des deux était la mariée. À côté des costumes, les décors ont aussi déçu : le public avait tant attendu la création et espérait de telles splendeurs qu'il n'aurait finalement trouvé la décoration « que bien⁷ ».

Mais l'explication plus couramment apportée concerne l'événement historique, tragédie réelle et non plus lyrique, qui affecta les Bourbons et le royaume de France : l'assassinat du duc de Berry, frappé par Louvel le 13 février 1820 à la porte de l'Académie Royale de Musique, une nuit de bal masqué. Certes, *Olympie* avait à ce moment déjà déserté l'affiche depuis un mois⁸. Mais il est certain que cet attentat a porté un coup fatal à l'ouvrage de Spontini. L'Opéra où s'est produit le crime et dans l'enceinte profane duquel le duc de Berry est mort, est non seulement fermé mais rasé sur ordonnance du 9 août 1820. Une reprise d'*Olympie* dans la nouvelle salle d'opéra, la salle Le Peletier inaugurée le 16 août 1821, était en outre improbable : la tragédie de Voltaire comme l'opéra de Spontini traitent du régicide, plus précisément de l'assassinat d'Alexandre le Grand. Par un hasard historique malheureux, le geste coupable de Cassandre, le héros de la tragédie et de l'opéra, projetait son ombre sur le

⁴ La parodie reprend le jeu de mots forgé lors de la création d'*Olympie* à la Comédie-Française en 1764 et colporté par Fréron.

⁵ *Le Drapeau blanc*, 12 janvier 1820.

⁶ *Ibid.*, 24 décembre 1819.

⁷ « [...] le public espère tant de Dégotti [*sic*], que son plaisir n'est pas allé jusqu'à la surprise ». *Ibid.* On peut néanmoins apprécier le soin apporté à la mise en scène et surtout aux costumes d'*Olympie* grâce aux lithographies d'après les dessins d'Auguste Garnerey, coloriées par Engelmann, conservées en album à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (cote : D 216 [5]). Les Archives nationales de France conservent aussi des dessins de coiffures et de broderies (cote : AJ¹³ 132).

⁸ La dernière représentation d'*Olympie* (première version) date du 12 janvier : ce n'est pas la veille de l'assassinat que l'opéra de Spontini a été joué pour la dernière fois, comme l'affirme Charles Bouvet (*Spontini*, Paris, Rieder, 1930, p. 60).

geste meurtrier de Louvel. C'est dans ce contexte politique que Berlioz devait trouver la raison de la « chute » de l'opéra de Spontini, compositeur auquel va toute son admiration :

Diverses causes concoururent fortuitement à en arrêter l'essor. Les idées politiques elles-mêmes lui firent la guerre. L'abbé Grégoire occupait beaucoup l'opinion. On crut voir une intention préméditée de faire allusion à la célèbre régicide dans la scène d'Olympie où Statira s'écrit :

Je dénonce à la terre
Et voue à sa colère
L'assassin de son roi.

Dès lors le parti libéral tout entier se montra hostile à l'œuvre nouvelle. L'assassinat du duc de Berry, ayant fait fermer le théâtre de la rue de Richelieu peu de temps après, interrompit forcément le cours de ses représentations, et porta le dernier coup à un succès qui s'établissait à peine, en détournant violemment des questions d'art l'attention publique⁹.

Enfin, une toute autre cause, biographique cette fois, aurait précipité le retrait de l'affiche d'*Olympie*. Lorsqu'il crée son opéra à Paris, Spontini a déjà signé un engagement à Berlin, où il est invité par le roi de Prusse en tant que « Generalmusikdirector ». Les difficultés de la création d'*Olympie* et les attaques de la presse libérale contre ce compositeur officiel de l'Empire rallié aux Bourbons l'ont décidé à quitter Paris : il s'installe à Berlin le 1^{er} février 1820. Aussi *Olympie* est-elle créée dans la capitale française par un compositeur prêt à désertir les lieux de ses plus grands succès et décidé à relancer ailleurs sa prestigieuse carrière.

C'est à Berlin que Spontini révisé son *Olympie* française, dont le livret est confié à E. T. A. Hoffmann. Ce dernier non seulement le traduit en allemand mais en réécrit tout le troisième acte, l'éloignant considérablement de l'original voltairien (voir *infra*). Le nouvel ouvrage, *Olimpia*, « grosse Oper » en 3 actes, est créé à l'Opéra de Berlin le 14 mai 1821. C'est dans cette version « hoffmannienne » que l'opéra connaît enfin le succès et se diffuse en Europe. Cette version remaniée est traduite en français pour être créée à l'Opéra de Paris : seconde création française d'un ouvrage mal aimé des Français, et troisième version d'*Olympie*. Celle-ci est jouée à l'Académie Royale de Musique le 27 février 1826, avec de nouveaux interprètes : Adolphe Nourrit fils et M^{lle} Cinti (la célèbre Laure Cinti-Damoreau) dans le rôle-titre. La première attire une foule nombreuse et fervente. Mais ce n'est pas Spontini qu'elle applaudit : M^{me} Branchu, créatrice du rôle de Statira dans la première version donne à l'occasion de cette « remise » d'*Olympie* sa représentation de bénéfice qui est aussi un adieu à la scène¹⁰. Au terme de la soirée, elle est couronnée par Talma sous les acclamations de la salle¹¹. Cette re-création d'*Olympie* permet à M^{me} Branchu d'empocher un bénéfice de 14 627 F. Pour la représentation suivante, le 1^{er} mars, le bénéfice de l'Opéra n'est plus que de 1186,70 F. L'opéra de Spontini est encore joué trois fois, mais amputé et couplé avec un ballet – preuve que le titre seul d'*Olympie* sur l'affiche n'attire pas grand monde¹². En

⁹ Hector Berlioz, *Les Soirées de l'orchestre*, cité par Ronald S. Ridgway, « Voltairian bel canto : operatic adaptations of Voltaire's tragedies », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 241 (1986), p. 147.

¹⁰ Une lettre du vicomte de La Rochefoucauld, directeur du Département des Beaux-Arts, à Raphaël de Frédot Duplantys, administrateur, révèle le soutien dont bénéficiait M^{me} Branchu jusqu'au terme de sa carrière : « M^{me} Branchu dont le talent dramatique est si goûté du public, peut encore rendre à l'opéra d'utiles services. Je pense qu'avant de prononcer définitivement la mise en retraite de cette actrice, il faut la faire entendre dans les ouvrages qui vont être mis en scène et qui feront valoir à la fois l'énergique expression de son jeu et ce que le temps lui a laissé de la belle méthode et de la voix qui lui ont, depuis vingt ans, mérité les suffrages du public ». Lettre datée du 18 février 1825, conservée aux Archives nationales de France (AJ¹³ 115).

¹¹ D'après le *Courrier des théâtres*, 28 février 1826.

¹² Cette reprise d'*Olympie* n'a pas bénéficié de grands investissements dans les décorations et les costumes. La Rochefoucauld écrit, après réception d'un devis de 15 ou 20 000 F. : « J'exige en tout la plus scrupuleuse économie, et cette évaluation me paraît folle ». Lettre du 23 décembre 1825 conservée aux Archives nationales de France (AJ¹³ 115). L'Opéra attendait beaucoup, pourtant, de cette reprise, du moins sur le plan financier, comme le révèle une note non datée : « la célébrité de l'auteur de la musique et un troisième acte nouveau nous

tout, la troisième version d'*Olympie* est donnée cinq fois, après les sept représentations de la première version. Les deux opéras antérieurs de Spontini, créés sous Napoléon, ont pourtant connu un succès incomparable : *La Vestale* (1807) totalise 200 représentations à la fin de la Restauration ; *Fernand Cortez* (1809) en compte 213¹³. La raison du second échec d'*Olympie* à Paris se trouve peut-être dans le départ de M^{me} Branchu, autour de qui l'opéra a été conçu. Telle est du moins la prédiction, confirmée, du journal *Le Globe*, le 4 mars 1826 : « Quelle sera la destinée de cet opéra, si madame Branchu n'est plus admise à nous représenter Statira ? il rentrera pour la deuxième fois dans les cartons de l'Académie : l'essai qu'on a tenté mercredi justifie cette prédiction ». L'explication est insuffisante, d'autant plus que la seconde *Olympie* française bénéficiait d'une distribution renouvelée où figuraient quelques grands noms de l'ère romantique. Une autre raison paraît plus profonde : *Le Siège de Corinthe* de Rossini, qui serait créé le 9 octobre 1826 avec Nourrit père et fils et Cinti-Damoreau, occupait déjà les esprits et ouvrirait bientôt de nouveaux horizons esthétiques. La première *Olympie* pouvait paraître audacieuse en 1819 ; la seconde *Olympie* semble déjà anachronique en 1826¹⁴.

L'Académie Royale de Musique entre 1819 et 1826

La situation de l'Opéra de Paris autour de 1820 peut s'apprécier à partir du bilan des créations lyriques sous la Restauration établi *a posteriori* par Charles Brifaut, le librettiste de Spontini pour *Olympie*. Dans un texte publié en 1834, au tome XV du fameux *Livre des Cent-et-un*, Brifaut décrit l'état de léthargie dans lequel l'Académie Royal de Musique se morfondait alors :

[...] pendant les premières années de la Restauration, sa faveur ne fut pas grande ; il était même en ce temps-là d'assez bon goût à la Cour de mal parler de l'Opéra. Les artistes en étaient peu saillants, presque tous achevaient leur existence de renommée ; la jeunesse manquait à cette scène, aucun talent nouveau ne s'y montrait ; la danse prenait sur la musique une supériorité qu'elle ne songeait pas à lui disputer. [...] L'Opéra se mourait de langueur ; il dormait sur sa subvention¹⁵.

Certes, le tableau est sombre. Il est pourtant confirmé par la masse des commentaires critiques qui pleuvent alors sur l'Académie Royale de Musique :

C'est toujours le premier théâtre du monde pour la magnificence des décorations, le soin des mises en scène, la perfection des ballets et des divertissements, la monotonie du répertoire et l'exécution peu satisfaisante de la partie musicale [...]. La bonne compagnie est toujours assidue, par ton, par habitude¹⁶.

Le bilan serait désastreux si le tableau dressé par Brifaut ne s'éclaircissait à l'évocation de la fin de la Restauration :

Mais à l'extrémité de cette période on trouve *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *Moïse* et cette *Muette de Portici*, qui à elle seule, par l'entraînement de son spectacle, fit la révolution de Belgique et les débuts de M^{elle} Taglioni. La musique et la danse, le décor, le costume, l'art de la scène et celui du machiniste marchèrent alors d'un pas égal vers ces hauteurs de perfectionnement où nous les apercevons aujourd'hui.

Brifaut qui, remarquons-le, ne cite jamais sa propre *Olympie* en collaboration avec Dieulafoy et Spontini, a le mérite de souligner le vide esthétique dans lequel a sombré l'Opéra de Paris entre la création du très napoléonien *Fernand Cortez* de Spontini en 1809¹⁷ et *Le Siège de Corinthe* de Rossini, dont le succès éclipse aisément la dernière version d'*Olympie* en 1826.

font penser que cette reprise serait lucrative » (*ibid.*).

¹³ D'après les « recettes par ouvrages », document cité.

¹⁴ Perfidement, le critique du quotidien *Le Corsaire* constate que l'administration de l'Opéra veut faire passer *Olympie* pour un nouvel ouvrage alors qu'il a fait le tour de l'Europe depuis 1819 (3 mars 1826).

¹⁵ Eugène Briffault [*sic*], *L'Opéra*, dans *Le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, 1834, t. XV, p. 45.

¹⁶ *Almanach des spectacles*, Paris, Barba, 1823, p. 32.

Entre la fin de l'Empire et la fin de la Restauration, la seule création qui rencontre un vif et durable succès est celle du *Rossignol* de Lebrun : l'insignifiant ouvrage atteint les 193 représentations en 1830 grâce à son duo gazouillant de la flûte et de la voix.

Olympie voit ainsi le jour à Paris dans une période de latence, entre l'essoufflement de la tragédie lyrique d'inspiration gluckiste et la naissance du grand opéra romantique. Durant les deux décennies précédentes, toute une génération de compositeurs non issus de la culture française, de Gluck à Spontini en passant par Cherubini, Salieri ou Sacchini, ont tiré l'opéra vers la tragédie ; ils ont simplifié l'intrigue, promu la linéarité dramatique à la place des excroissances baroques au nom de la plus grande intensité émotionnelle. Berlioz, admirateur de Spontini et adorateur de Gluck, se placera encore dans cette lignée : celle de la tragédie lyrique sobre d'effets, concentrée sur son unité musicale et dramatique, fidèle à l'histoire antique. Entre-temps, les opéras « impériaux » de Spontini, *La Vestale* et surtout *Fernand Cortez*, ont déjà perturbé le modèle gluckiste. Ces deux dernières œuvres ont pris une dimension monumentale et adopté des options décoratives pour d'évidentes raisons politiques : la célébration du pouvoir impérial était à ce prix¹⁸. Ce sont autant de signes d'essoufflement de l'idéal tracé par la réforme de Gluck, sapé par une surenchère spectaculaire mettant à mal l'unité dramatique attendue¹⁹. Aussi faut-il attendre les livrets de Scribe et les compositions de Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy dans les décorations de Cicéri, pour découvrir de nouveaux sujets tirés de l'histoire médiévale et moderne, pour voir aussi les moyens techniques de l'Opéra, sous l'influence des scènes secondaires, ainsi que le langage musical transformer radicalement le spectacle lyrique. En février 1828, *La Muette de Portici*, avant *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* et surtout *Les Huguenots*, le sommet du genre, constitue un premier accomplissement du grand opéra historique en cinq actes. Ce dernier peut se définir par « son aspiration à une représentation globale de la réalité sociale » chargée de réfléchir la situation contemporaine, en ce siècle des révolutions. Cette action sociale, placée à un moment de cassure historique et d'antagonisme culturel ou politique puissant, doit « constituer le ciment qui unit les nombreux “divertissements” qui échappent à l'intrigue principale et leur donner de ce fait une signification tout à fait nouvelle, réglant ainsi le problème de l'unité de perspective²⁰ ». Les intrigues passionnelles trouvent dans l'enjeu socio-politique une dimension épique grâce à laquelle se rejoignent histoire collective et destins particuliers. Dans ses meilleures réalisations, rares il est vrai, le grand opéra parvient de la sorte à assurer le lien entre l'intrigue centrale et les multiples épisodes annexes chargés de renouveler l'intérêt et d'assurer le faste visuel exigé par l'Opéra.

Dans ce contexte, *Olympie*, issue d'une tragédie de Voltaire, écrite par des librettistes d'esprit classique et composée par un musicien italien identifié au néo-classicisme impérial était-elle en mesure de répondre à la nouvelle attente esthétique suscitée tant par la littérature nouvelle (le roman historique) que par le théâtre (le mélodrame) ? Autrement dit, le choix de la tragédie voltairienne était-il judicieux, musicalement et dramatiquement fécond en 1819 ?

Une tragédie voltairienne sous la Restauration

La tragédie lyrique est composée près de soixante ans après la naissance de son modèle littéraire : la création à Ferney d'*Olympie*, tragédie en cinq actes de Voltaire, date du

¹⁷ Voir Jacques Joly, « Spettacolo e ideologia nel *Fernand Cortez* del 1809 » dans *Dagli Elisi all' Inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Florence, La Nuova Italia, coll. « Discanto / Contrappunti », 1990, p. 202-226.

¹⁸ Voir David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène, 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004.

¹⁹ Voir l'article très éclairant de Gilles de Van, « Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique », *Il saggiautore musicale*, 1996, n° 2, p. 325-360.

²⁰ Gilles de Van, article cité, p. 329 et p. 339.

24 mars 1762. Elle aurait été, selon les dires de son auteur, écrite en six jours²¹ pour être jouée sur le théâtre privé de Voltaire, puis sur le théâtre de l'Electeur palatin à Schwetzingen le 30 septembre 1762. *Olympie* suit, dans la création théâtrale de Voltaire, *Tancrède* (1760) : cette dernière œuvre emmenait les spectateurs dans la Sicile du XI^e siècle, du côté du Tasse et de l'Arioste. La nouvelle tragédie, centrée sur le sort de la famille d'Alexandre le Grand après la mort du héros, renoue avec le sujet antique. L'ouvrage se situe donc au-delà de la maturité créatrice du dramaturge, trente ans après *Zaïre*, vingt-et-un ans après *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*. Il se situe aussi en amont de la reconnaissance éclatante obtenue par l'écrivain au terme de sa carrière : *Olympie* est créée à la Comédie-Française le 17 mars 1764, quatorze ans avant l'apothéose, sur cette même scène, de Voltaire, couronné au terme de la création de la tragédie d'*Irène*. Aussi *Olympie* fait-elle plutôt partie de la production plus confidentielle de Voltaire. Dans sa Préface à l'édition de quatre pièces de Voltaire, Jean Goldzink se fonde sur les statistiques établies dans sa thèse par J.P. Perchellet pour montrer que les œuvres dramatiques de Voltaire les plus jouées à la Comédie-Française avant 1814 sont de création antérieure à 1764 : *Œdipe* (1718), *Mérope* (1743), *Zaïre* (1732), *Tancrède* (1760), *L'Orphelin de la Chine* (1755)²². *Olympie* ne fut inscrite que seize fois à l'affiche de la Comédie-Française, d'où elle disparut, définitivement, en 1787. Carrière modeste, qu'on ne saurait comparer aux 480 représentations de *Zaïre* ou aux 384 représentations de *Tancrède*, selon les décomptes de la Comédie-Française pour la période 1718-1966.

Pourquoi Spontini et ses librettistes se sont-ils emparés au début de la Restauration d'*Olympie*, tragédie voltairienne disparue du répertoire de la Comédie-Française ? La référence à Voltaire, en ces années de reconstruction monarchique et chrétienne de la France, peut *a priori* surprendre. Mais selon Goldzink, l'effacement du théâtre voltairien dans le grand répertoire théâtral commence en 1831 et s'accélère brutalement après 1850. Sous la Restauration, le contexte idéologique n'empêche nullement l'œuvre dramatique de Voltaire de régner au théâtre. Elle totalise 314 représentations entre 1821 et 1830, contre 306 pour Racine et 147 pour Corneille. Par exemple, dans la saison théâtrale 1820-21, la Comédie-Française joue *Alzire*, *Adélaïde du Guesclin*, *Mérope*, *Œdipe*, *Sémiramis*, *Tancrède*, *Zaïre*²³. Lors de la création parisienne de la première version de l'*Olympie* spontinienne, en décembre 1819, la Comédie-Française joue *Mérope* et *Sémiramis*. Lors de la nouvelle version d'*Olympie* à l'Opéra en 1826, la même Comédie-Française donne *Œdipe* au mois de mars et *Mahomet* en avril. Les Parisiens peuvent choisir entre Voltaire en version originale et Voltaire en version lyrique. Une dernière preuve de cet intérêt soutenu pour le théâtre de Voltaire est fournie par les livrets imprimés en 1819 et en 1826 comme par la partition d'orchestre éditée en 1826²⁴ : tous portent sous le titre d'*Olympie* la mention « tragédie lyrique en trois actes imitée de Voltaire ». La source n'est pas occultée mais au contraire affichée au frontispice de l'œuvre gravée.

La réception de l'opéra dans la presse montre combien le nom de Voltaire était un atout plus qu'un handicap pour le nouvel opéra de Spontini. Le jeune Victor Hugo, encore royaliste, rédige un compte rendu de la « tragédie lyrique » de Spontini dans *Le Conservateur*

²¹ « Mais tout vieux que je suis, je viens de faire un tour de force, une espièglerie de jeune homme. J'ay fait une tragédie en six jours, mais il y avait tant de spectacle, tant de religion, tant de malheurs, tant de *nature* que j'ay peur que cela ne soit ridicule. L'œuvre de six jours est sujette à rencontrer des railleurs ». Lettre de Voltaire à d'Alembert, 20 octobre 1761 (*Voltaire. Correspondence and related documents*, édition de Théodore Basterman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1972, t. XXIV, p. 41).

²² D'après J. P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, thèse soutenue à l'université Paris III en 1998. Cité par Jean Goldzink, Introduction à *Zaïre*, *Le Fanatisme*, *Nannine*, *Le Café*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 9-12.

²³ D'après l'*Indicateur général des spectacles de Paris, des départements de la France et des principales villes étrangères*, Paris, 1821-22.

²⁴ *Olimpie* [sic], édition en fac-similé avec une introduction de Charles Rosen, New-York, Londres, Garland Publishing, 1980, 2 vol.

littéraire. Ses réserves concernent moins l'origine voltairienne du sujet que ce qu'il juge être la faiblesse essentielle de la tragédie : les librettistes « ont su tirer un opéra estimable d'une assez mauvaise tragédie de ce grand homme ce qui vaut mieux que de faire une rapsodie lyrique d'un chef-d'œuvre tragique [...] ». *Olympie* a le tort, selon le jeune critique, d'arriver trop tard dans la carrière de Voltaire :

Si l'auteur de *Zaïre* eût fait *Olympie* dans la maturité de son talent, à cette époque de la vie où le cœur ne conserve plus de la jeunesse que les souvenirs qui fécondent le génie, sans doute la chaleur de son imagination aurait triomphé de la froideur du sujet, et nous lui devrions un chef-d'œuvre de plus²⁵.

De même, les Ultras ne s'attaquent pas au choix de Voltaire mais plutôt à l'élection par les librettistes et le compositeur d'une tragédie réputée faible. *Le Drapeau blanc* parle de « fruit tardif », qui « porte tous les signes de la caducité » : « Semblable à ces vieillards qui ne prouvent jamais mieux leur débilité que quand ils veulent *imiter la jeunesse*, Voltaire, presque septuagénaire, eut l'ambitieux et ridicule caprice d'essayer un tour de force²⁶ ». Ce tour de force consistait à écrire sa tragédie en six jours – ce que le journal considère comme la seule chose remarquable dans la conception de cette œuvre : les vers de Dieulafoy et Brifaut sont finalement jugés supérieurs à ceux de Voltaire. Quant aux critiques fidèles à l'Empire, tel Geoffroy, titulaire du feuilleton dramatique du *Journal des débats*, ils reprochent à la pièce de Voltaire sa pompe religieuse comme sa noirceur tragique : « *Olympie* est un ouvrage dévot, ecclésiastique, et même monacal. Le dernier acte d'*Olympie* est aussi triste qu'une messe de *requiem*. Jamais dénouement ne fut plus froid, quoique le théâtre soit tout en feu²⁷ ». La réception de l'opéra de Spontini semble ainsi s'opérer « à front renversé » : les Ultras apprécient la religiosité de l'œuvre à laquelle il manque puissance dramatique et éloquence poétique ; les libéraux reprochent à la tragédie lyrique comme à la tragédie voltairienne de travestir à l'antique une pompe toute chrétienne identifiée à tort, dans le contexte de la Restauration, à quelque propagande politique.

Ce n'est pourtant ni l'idéologie, ni la religion qui ont incité les créateurs de la tragédie lyrique à puiser dans l'*Olympie* voltairienne. Le choix de cette œuvre s'explique par les vertus dramatiques et surtout par les réserves de grand spectacle offertes par la tragédie de Voltaire, remarquable par la pompe de la représentation. Certes, on est loin des audaces scéniques de *Sémiramis*, de ses tombeaux et de ses ombres errantes, mais la mobilisation de tous les signes dramatiques et de tous les moyens théâtraux est bien réelle et captivante. On entend ainsi le temple trembler à l'ouverture de la scène de reconnaissance entre Statira et Olympie (acte II, scène 3), tandis que Cassandre et Antigone s'apprêtent à violer par la force l'espace consacré. On voit aussi le « bûcher enflammé » où se consume Statira et où se jette Olympie (acte V, scène dernière). La correspondance de Voltaire montre un dramaturge ravi de la puissance tragique de cette décoration :

Deux fermes sur lesquelles on avait peint des charbons ardents, des flammes véritables, qui s'élançaient à travers les découpements de la première ferme percée de plusieurs trous, cette première ferme s'ouvrant pour recevoir Olympie, et se refermant en un clin d'œil, tout cet artifice enfin a été si bien ménagé, que la pitié et la terreur étaient au comble²⁸.

Enfin, le corps des acteurs est appelé à accompagner régulièrement l'éloquence de la parole : les pantomimes sont nombreuses mais toujours décrites par l'alexandrin, Voltaire se refusant, contrairement à un Diderot, à abolir totalement la parole au profit du geste. La pantomime reste soumise à l'ordre du *logos*. Lors de la reconnaissance de sa fille par Statira, dont le corps

²⁵ « *Olympie*. Tragédie lyrique en trois actes, paroles de MM. Brifaut et Dieulafoy, musique de M. Spontini, ballets de M. Gardel », article du Conservateur littéraire repris dans les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du Livre, 1967, t. 1, p. 512.

²⁶ *Le Drapeau blanc*, 24 décembre 1819.

²⁷ Julien-Louis Geoffroy, *Manuel dramatique*, Paris, Painparré, 1822, p. 130.

²⁸ Lettre de Voltaire au duc de Villars, 25 mars 1762, *Voltaire. Correspondence and related documents*, op. cit., t. XXIV, p. 350.

exprime le trouble et l'émotion sous le regard d'Olympie, cette dernière décrit en quatre vers la pantomime : « Hélas ! vous soupirez, vous pleurez, et mes larmes / Se mêlent à vos pleurs, et j'y trouve des charmes. - / Eh quoi ! vous me serrez dans vos bras languissants ! / Vous faites pour parler des efforts impuissants !²⁹ ».

Malgré ces effets théâtraux, la pièce demeure unifiée dans son ton, d'une constante élévation tragique. L'unité d'ensemble est en partie obtenue par l'exploitation de l'espace scénique. L'unité de lieu est respectée, puisque tout se passe au temple d'Ephèse. Mais cet espace est décomposé en plusieurs aires de jeu, grâce à l'ouverture et à la fermeture des portes du temple. On dégage ainsi, par un procédé simple et conventionnel, trois lieux : la place, le péristyle et l'intérieur du temple, tandis que le mouvement des portes donne son rythme à la pièce, scandée par l'alternance entre espace ouvert et espace fermé, entre espace profane et espace sacré. La théâtralité de la pièce, son spectacle sont assurés par les cérémonies religieuses qui en accompagnent le déroulement : entrée de l'hiérophante, défilé de prêtres et de prêtresses, cérémonies nuptiales transformées en cérémonies funéraires. Pourtant, jamais Voltaire ne sacrifie à la gratuité de l'effet : il procède toujours à l'intégration des éléments spectaculaires, des signes sensoriels (décors, bruitages, pantomimes) dans l'action tragique et dans le sujet. Il reste donc fidèle au souci manifesté dans sa célèbre dissertation sur la tragédie, en préface à *Sémiramis* : le souci de soumettre la représentation au poète dramatique, d'éviter la dispersion des spectateurs par l'étalage du luxe et des effets, de favoriser au contraire sa concentration. De même, dans les nombreuses notes accompagnant le texte d'*Olympie*, Voltaire justifie la place accordée au spectacle visuel par la nécessité dramatique :

Ce n'est pas qu'il y ait aucun mérite à faire paraître des prêtres et des prêtresses, un autel, des flambeaux, et toute la cérémonie d'un mariage : cet appareil, au contraire, ne serait qu'une misérable ressource si d'ailleurs il n'excitait pas un grand intérêt, s'il ne formait pas une situation, s'il ne produisait pas de l'étonnement et de la colère dans Antigone, s'il n'était pas lié avec les desseins de Cassandre, s'il ne servait à expliquer le véritable sujet de ses expiations. C'est tout cela ensemble qui forme une situation. Tout appareil dont il ne résulte rien est puéril. Qu'importe la décoration au mérite d'un poème ? Si le succès dépendait de ce qui frappe les yeux, il n'y aurait qu'à montrer des tableaux mouvants. La partie qui regarde la pompe du spectacle est sans doute la dernière ; on ne doit pas la négliger, mais il ne faut trop s'y attacher³⁰.

Cette unité et cet équilibre risquent d'être mis en péril par l'adaptation lyrique. Dans le passage de la tragédie parlée à la tragédie lyrique, particulièrement dans les deuxième et troisième versions de l'*Olympie* spontinienne, l'opéra tend à ne retenir que la forme extérieure du spectacle visuel, au détriment de la profonde nécessité dramatique de laquelle Voltaire se réclamait. Mais puisque ce dernier a paré la scène tragique française d'une pompe inaccoutumée, réservée jusque-là à l'opéra, l'art lyrique ne fait peut-être, empruntant à Voltaire, que récupérer son bien³¹.

La version de 1819 : fidélité relative à Voltaire

La monumentalité de la tragédie, sa couleur sombre, son sujet terrible ainsi que la solennité du spectacle ont séduit Spontini, attaché à ce sujet au point d'y consacrer quatre années de composition et de préparation à la scène. Le musicien retrouvait avec cette tragédie les rites religieux antiques déjà représentés dans *La Vestale*³², le conflit entre le sacré et le profane, le thème de la prêtresse – ici Statira – arrachée à la protection du temple et des dieux,

²⁹ Voltaire, *Olympie*, acte II, scène 3, Paris, Duchesne, 1763, p. 21.

³⁰ Note de Voltaire pour l'acte I, scène 4 d'*Olympie*. *Œuvres complètes* de Voltaire, d'après l'édition Beuchot, Paris, Garnier frères, 1877, *Théâtre*, t. V, p. 107.

³¹ La pompe du spectacle dans *Olympie* appelait presque naturellement un traitement musical : Ridgway recense cinq adaptations lyriques de la tragédie, en plus de celle de Spontini, jusqu'à la *Statira* de Mercadante en 1853 (« Voltairian bel canto », article cité, p. 146 et p. 154).

rattrapée par les passions du siècle. Mais Spontini retrouvait aussi l'occasion de composer de vastes scènes chorales et des finales spectaculaires, comme dans *Fernand Cortez*. De fait, la première version de l'*Olympie* spontinienne est la plus proche de la tragédie de Voltaire. Le livret de Brifaut et Dieulafoy conserve l'essentiel des données de l'intrigue et les sept personnages de la tragédie sont gardés. Le souci de fidélité des librettistes, ou l'hommage rendu à Voltaire, les amène même à user parfois de l'alexandrin pour les récitatifs chantés, alexandrins démarqués de ceux de Voltaire : « D'Alexandre au tombeau dévorant les conquêtes » devient dans le livret « D'Alexandre au tombeau dévorer l'héritage³³ ». La tragédie est néanmoins ramenée de cinq à trois actes, et l'on assiste à une amplification des données spectaculaires de l'*Olympie* voltairienne, amplification allant jusqu'au décorativisme. L'unité de lieu sauvegardée par Voltaire grâce au jeu habile avec les ouvertures du temple est écartée au profit d'une inflation des décors, certes toujours en phase avec l'action et le sujet. Selon les didascalies du livret imprimé en 1819, les trois actes de l'opéra s'ouvrent chacun sur une décoration nouvelle, successivement : l'enceinte du temple de Diane à Ephèse, avec la vision des arcs de triomphe et des portiques ornés de statues des divinités, et la perspective de la cité sur le mont Illisus ; à l'acte II, le bois sacré où s'élève le temple de Diane vengeresse ; à l'acte III, le camp d'Antigone avec une partie d'un temple des sacrifices, un trône asiatique et un arc de triomphe, le fond de la scène laissant voir la flotte d'Antigone et toutes ses troupes. L'opéra est bien fidèle à son esthétique « kaléidoscopique », il fonctionne bien comme un « théâtre des enchantements », selon la formule de Cahusac, boîte à images susceptible d'entretenir continuellement la surprise.

Selon la même logique, les librettistes et le compositeur renversent l'équilibre obtenu par Voltaire entre scènes intimes, situées dans le péristyle devant les portes fermées, et scènes d'ensemble, cérémonies dans le temple ouvert. Désormais, ces dernières l'emportent et constituent les temps forts du spectacle, principalement en début et en fin d'actes. En témoignent l'introduction et chœur, avec peuple éphésien chantant et dansant pour célébrer la paix retrouvée entre Antigone et Cassandre : « Le mouvement qui règne dans l'instrumentation de ce morceau indique le mouvement en désordre et la joie du peuple chantant et dansant qui accourt de toutes parts³⁴ ». De même, à l'acte I, le cortège nuptial offre l'occasion de composer une marche religieuse (*andante religioso*) avec accompagnement de harpe et gradation sonore depuis la *mezza voce* des premières mesures. Ce premier acte se termine par une bacchanale, ballet allégorique représentant les « diverses Théories chantantes et dansantes de différentes nations », puis par un finale grandiose centré sur la dénonciation du criminel Cassandre par Statira et la suspension des cérémonies nuptiales. Le souci d'unité dramatique et musicale, hérité de Gluck et fidèle au modèle tragique voltairien, se lit dans la didascalie reproduite sur la partition : « On aura l'extrême soin, pendant toute la durée de ce finale, que la danse et le chant remplissent toujours la scène par une pantomime que l'action commande ». Au début de l'acte II, une prière à Diane est interrompue par un coup de tonnerre et par les flammes sortant de dessous la statue de la déesse – transposition spectaculaire du tremblement du temple chez Voltaire. Le finale de l'acte II se fonde quant à lui sur les oppositions des masses chorales, les prêtres et prêtresses d'un côté, les guerriers d'Antigone de l'autre. Enfin, l'acte III porte à son comble la débauche spectaculaire, avec l'entrée triomphale d'Antigone monté sur un éléphant, précédant le char triomphal de Statira et Olympie « traîné par des peuples de toutes les nations ». Cette scène de triomphe est celle d'un couronnement : selon la didascalie du livret imprimé, « on exécute toutes les cérémonies religieuses du couronnement de Statira, et l'on ceint son front de la couronne d'Alexandre. À

³² Voir Michael Walter, « La Vestale de Gaspard Spontini ou les débuts de l'histoire de l'opéra au XIX^e siècle », dans *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Paul Prévost, Metz, Serpenoise, 1995, p. 63-79.

³³ Cité par Victor Hugo, article cité.

³⁴ Fac-similé de la partition d'orchestre d'*Olympie* (version de 1826), édition citée.

ces cérémonies succèdent une fête martiale et autres divertissements analogues » (acte III, scène 1).

Parallèlement à ce gonflement des données spectaculaires maintenues en réserve dans la tragédie de Voltaire, on relève dans la première version d'*Olympie* une atténuation des éléments les plus terrifiants de la tragédie. Le spectaculaire se déploie finalement au détriment de la terreur que savait susciter Voltaire. Ce changement concerne surtout le personnage de Cassandre. Il n'est plus celui qui autrefois frappa Statira ; il affirme au contraire avoir arraché le fer du flanc de la veuve d'Alexandre et l'avoir sauvée de la mort. Sa culpabilité est donc réduite, ce qui appauvrit le personnage tragique, atténue son *hybris* et le rabaisse au rang d'amoureux traditionnel. À la fin de l'opéra, Cassandre ne se suicide pas, et les trois morts successives ménagées par Voltaire en une gradation terrible sont ramenées à deux. Comme chez Voltaire, le suicide de Statira est caché : l'hiérophante écarte une draperie et dévoile le corps de Statira au pied de l'autel (acte III, scène 5). Olympie, elle, se frappe sur scène tandis que « toute la scène doit paraître embrasée ». Autre changement : il concerne le couple Olympie-Statira, rééquilibré par rapport à la tragédie. Olympie, dans l'opéra, est surtout passionnément aimante face à Cassandre, alors que Voltaire la montrait déchirée, par trop soumise à sa mère. L'amour, avec sa tendresse, est ré-insufflé dans l'opéra, pour fournir matière à des duos et des trios pathétiques. Dans son article du *Conservateur littéraire*, Victor Hugo apprécie ces changements opérés dans la tragédie voltairienne par les librettistes de Spontini :

Cet homme [Voltaire] qui peignit si bien l'amour, ne s'est point aperçu que l'amour devait fonder tout l'intérêt de sa pièce. Loin de nous présenter la peinture pathétique de la passion de Cassandre et d'Olympie, il n'a songé qu'à Statira déchue, et a tracé un tableau philosophique. Il a mis sur la scène des âmes fortes, sans être averti par la justesse de son jugement que si cette hauteur de sentiments est vraie dans Statira, elle est fausse dans Olympie.

Victor Hugo sait donc gré aux librettistes « d'avoir évité, en peignant Olympie passionnée, l'écueil où le plus théâtral de nos tragiques avait échoué³⁵ ». Brifaut et Dieulafoy auraient heureusement corrigé Voltaire.

Dernier changement important, essentiel même : la terreur, chez Voltaire, restait intacte à la chute du rideau, avec l'interrogation effrayée d'Antigone, seul survivant de la tragédie et remettant en cause la Création tout entière :

Dieux, dont le monde entier éprouve le courroux,
Maîtres des vils humains, pourquoi les formiez-vous ?
Qu'avait fait Statira ? qu'avait fait Olimpie ?
À quoi réservez-vous ma déplorable vie³⁶ ?

Avec Brifaut, Dieulafoy et Spontini, la catastrophe finale a bien lieu, mais elle est aussitôt mise à distance par une spectaculaire scène d'apothéose, décrite par la didascalie accompagnant la mort de Statira sur le livret imprimé :

Ici des nuages plus sombres et plus épais enveloppent la scène. Des éclairs plus vifs y répandent une teinte de sang ; au milieu de ces éclairs, l'ombre colossale d'Alexandre, tenant de sa main la coupe empoisonnée, s'avance transversalement comme dans un chemin de feu.

Après la mort d'Olympie, la nuit tombe sur la scène, et l'on assiste à la fameuse apothéose :

À travers ces nuages, qui s'éclaircissent de moment en moment, on voit s'élever l'ombre de Statira : lorsqu'elle est parvenue à une certaine hauteur, une vive lumière découvre dans le lointain le temple de l'immortalité. Alexandre, radieux, vient au-devant de Statira ; leurs mains et leurs regards abaissés vers la terre semblent appeler Olympie.

Finalement, l'ombre d'Olympie rejoint celle de ses parents et « disparaît dans le temple de mémoire », tandis qu'un chœur aérien chante :

D'un devoir rigoureux, victimes généreuses,
Montez aux plaines lumineuses ;

³⁵ Victor Hugo, article cité.

³⁶ Voltaire, *Olympie* (acte V, scène dernière), *op. cit.*, p. 57.

Venez briller sous des astres nouveaux.
Venez au temple de mémoire
Partager l'immortelle gloire
Qui couronne les vrais héros.

L'immortalité vient, dans l'opéra, rémunérer les héros que la tragédie voltairienne immolait à leurs passions. L'opéra créé, faut-il le rappeler, sous la Restauration, donne un prolongement métaphysique à la tragédie, là où Voltaire laissait le spectateur seul, confronté au spectacle du malheur absolu et de l'interrogation sans réponse.

La confrontation entre la tragédie lyrique et la tragédie voltairienne révèle la loi de l'opéra : la démultiplication des effets libérés de la tutelle de la parole déclamée. Pourtant, d'un point de vue dramatico-musical, le plus remarquable est la fluidité obtenue par Spontini, assurant au spectacle, malgré ses excroissances, une unité comparable à celle que Voltaire obtenait par des moyens littéraires. On repère aisément dans la partition deux procédés essentiels. D'une part, l'omniprésence du chœur : Spontini se rapproche surtout du modèle antique de la tragédie par l'importance accordée à la masse chorale. Ce chœur est moins acteur du drame que commentateur, chargé d'amplifier l'émotion pour susciter terreur et pitié. D'autre part, l'art du récitatif permet d'enchaîner sans solution de continuité les airs, souvent traités librement en ariosos, les duos, les trios ou les ensembles. Le récitatif se transforme en air, lui-même soutenu par les interventions du chœur, l'ensemble coulant d'un seul trait. Le grand air de Statira à la scène 3 du deuxième acte, air double en vérité, l'illustre bien. Un récitatif ouvre la section et suit les différents états psychologiques de l'héroïne (« très *agitato* », « avec l'accent du désespoir », « avec emportement »). Puis un premier air véhément, « *allegro impetuoso* » laisse l'héroïne exprimer sa colère : « Implacables tyrans, ennemis de mon sang ». Épuisée par tant de passion, Statira s'effondre tandis que le chœur et l'hierophante commentent la situation. Statira sort alors de sa prostration, tombe à genoux et exhale une prière, le second air : « Dieux pardonnez à mes injustes plaintes ». Tout aussi remarquable apparaît le duo de la reconnaissance entre Statira et Olympie, *andante* enrichi par les mélismes de la voix, trilles et appoggiatures. L'art de la gradation émotionnelle, fondé sur l'instabilité rythmique accordée à la situation affective de l'héroïne, se retrouve enfin dans l'air d'Olympie accompagnée des prêtresses à l'acte III, scène 2 : « Ô saintes lois de la nature ». Face à une telle justesse dramatique, force est de se demander si la souplesse et la variété rythmiques de l'alexandrin de Voltaire n'ont pas soutenu l'inspiration musicale de Spontini.

La version de 1826 : trahison du modèle voltairien

La version originelle d'*Olympie* possède une incontestable grandeur tragique. C'est pourtant la version remaniée par Hoffmann qui a fait connaître l'opéra hors de France, y compris lors d'une des rares reprises au XX^e siècle, au Mai musical florentin de 1950 dans l'interprétation de Renata Tebaldi et sous la direction de Tullio Serafin³⁷. Le livret et la partition imprimés de la troisième version révèlent les importants changements survenus essentiellement au dernier acte et dans le personnage d'Antigone³⁸. À rebours de la tragédie de Voltaire, de sa noirceur et de son mouvement tragique implacable, la nouvelle version

³⁷ *Olimpia*, première représentation en Italie les 14, 17, 21 mai 1950 au Teatro Comunale de Florence. On peut entendre une version discographique italienne d'*Olympie* enregistrée en direct à Milan le 6 juin 1966 et distribuée dans la collection « Opera d'Oro ». Pilar Lorengar chante le rôle-titre, Fiorenza Cossotto interprète Statira à côté de Franco Tagliavini en Cassandre et de Giangiacomo Guelfi en Antigone. L'orchestre et les chœurs de la Scala sont placés sous la direction de Francesco Molinari-Pradelli. Un autre enregistrement discographique d'*Olympie*, en allemand cette fois, a été réalisé en 1987 par la firme Orfeo : aux côtés de Franco Tagliavini, Julia Varady chante Olympie, Stefania Toczyńska Statira, Dietrich Fischer-Dieskau Antigone ; l'orchestre symphonique de la Radio de Berlin et le chœur de l'Opéra de Berlin sont placés sous la direction de Gerd Albrecht.

d'*Olympie* est fondée sur un quiproquo que l'on jugera volontiers artificiel : tous, et d'abord Statira, croient le malheureux Cassandre coupable du meurtre d'Alexandre. Or, un nouveau coup de théâtre se produit à l'acte III, scène 7 : pendant le combat qui oppose les deux rois rivaux, le tonnerre redouble, signe de la colère divine, et Antigone apparaît sur scène, blessé à mort. Il « se traîne chancelant jusqu'à l'autel de Diane », déesse qui a dirigé le coup sur Antigone et joue ainsi les *deus ex machina*. Antigone se confie dans un dernier souffle, en un récitatif heurté : « D'Alexandre c'est moi qui tranchai le destin ! De Statira mon bras perça le sein. Triomphez dans vos sanglants abîmes. Entraînez l'assassin³⁹ ». L'innocence de Cassandre est dès lors reconnue. L'effet produit par cette modification imaginée par Hoffmann est double : le premier est de vider ce personnage de tout intérêt, de détruire en lui le héros tragique, tout en revêtant Antigone de la défroque du tyran de mélodrame ; le second effet consiste à produire une fin heureuse, totalement étrangère à l'esprit et à la lettre de la tragédie voltairienne. On n'assiste plus à l'apothéose des héros morts, comme dans la première version, mais au couronnement de Statira. La veuve d'Alexandre reconquiert et rétablit l'empire :

Le théâtre change et représente le camp de Cassandre sur les bords du Caystre. Il a été préparé pour le couronnement de Statira. Au milieu de la scène est un arc de triomphe sous lequel le cortège va défiler. Le fond représente la flotte et les troupes de Cassandre, disposés le long du Caystre pour prendre part à la cérémonie⁴⁰.

Formidable inversion de l'histoire et de la représentation tragique du temps ; formidable transformation idéologique aussi : désormais, tout s'achève par une « marche triomphale et chœur général », une fanfare militaire sur scène, une marche religieuse « sur laquelle l'Hiérophante, les prêtres, les prêtresses portant des autels s'avancent majestueusement devant le char de triomphe où sont assises Statira et Olympie ». Suivent un pas de cinq, un pas de trois et enfin ce serment grandiose : « Vive à jamais notre reine chérie ». Fidèle serviteur des monarchies européennes, française puis prussienne, Spontini, ancien soutien de Napoléon, transforme son œuvre en colossale apologie du pouvoir en place⁴¹. Après son passage par Berlin, le spectacle s'est définitivement émancipé de la nécessité tragique revendiquée hautement par Voltaire en ses notes d'accompagnement du texte. En dépit de son intérêt historique, cette dernière version devrait laisser place, pour une reprise moderne éventuelle, à la version première d'*Olympie*, plus « voltairienne » assurément et dramatiquement plus puissante. Reste que la dernière version, germanique, met en valeur l'art suprême de Spontini dans le maniement des masses sonores, des oppositions et des couleurs⁴².

Tragédie lyrique ou grand opéra ?

Au terme de ce parcours, la question initiale doit être reprise : l'*Olympie* française, en sa version de 1819 ou en celle de 1826, constitue-t-elle une étape importante dans la naissance

³⁸ Un changement mineur affecte le personnage de Sostène, officier de Cassandre, rebaptisé Arbate en 1826 : il ne fallait pas froisser la susceptibilité du vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, directeur du Département des Beaux-Arts depuis 1824.

³⁹ Fac-similé de la partition d'*Olympie*, édition citée.

⁴⁰ *Ibid.* (acte III, scène dernière).

⁴¹ Ancien thuriféraire de Napoléon, Spontini a su avec opportunisme faire acte d'allégeance à Louis XVIII : le 23 août 1814, lors de la première Restauration, il donna une œuvre de circonstance à l'Opéra, *Pélage, ou le roi et la Paix*, sur un livret d'Etienne de Jouy. Dans l'apothéose finale, apparaissaient les figures de Saint-Louis, Louis XII et Henri IV.

⁴² La critique, en 1826, a été sensible aux conséquences du remaniement opéré dans la troisième version d'*Olympie* : « Enfin le dénouement, imité mot pour mot de celui de Voltaire, a été trouvé trop sanglant, trop barbare : il y avait trois morts, Statira, Cassandre, Olympie ; Antigone seul restait pour les enterrer. On a fait le contraire : c'est Antigone qu'on enterre ; Cassandre et Olympie se marient, et Statira devient reine. De cette manière tout est pour le mieux ; car on y gagne une admirable marche triomphale, et une splendide décoration » (*Le Globe*, 4 mars 1826).

du grand opéra ? Et Voltaire a-t-il pu, par sa tragédie, être le complice involontaire de cette transformation esthétique ? Manuel Couvreur n'hésite pas à percevoir le drame romantique en germe dans cette tragédie mal aimée d'*Olympie*⁴³. Quant à Ronald S. Ridgway, il perçoit dans les conflits de races, de religions, de coutumes ou d'idéologies à l'œuvre dans *Zaïre*, *L'Orphelin de la Chine*, *Les Scythes*, *Les Lois de Minos* ou *Mahomet*, une anticipation du grand opéra, fondé, dans *Les Huguenots*, *La Juive* ou *Le Prophète*, sur l'antagonisme des croyances et des cultes⁴⁴.

Un premier élément de réponse est apporté par Spontini lui-même, compositeur aigri et fielleux, assistant au triomphe parisien du grand opéra meyerbeerien sous la monarchie de Juillet. Dans une lettre à Victor Hugo datée du 22 avril 1839, Spontini fait part de son attachement indéfectible à l'esthétique grandiose et antiquisante de la tragédie lyrique ; le compositeur ignore superbement l'évolution esthétique du drame romantique comme du grand opéra historique français, au point de commander à l'auteur d'*Hernani* un sujet de livret qui paraît en partie calqué sur *Olympie* :

[...] j'aurais quelques idées aussi à vous soumettre pour vous faciliter la trouvaille d'un sujet heureux de grand opéra passionné, voluptueux, avec des ballets continuels, des cérémonies religieuses, avec des hymnes guerriers, des chansons, des ballades héroïques, voluptueuses, chasseresses. Enfin, soit Vénus, ou Diane, ou Mars, ou Baccus [*sic*], ou même Pluton, ils peuvent tour à tour en faire les honneurs⁴⁵.

La position de Spontini se précise à la lecture d'un brouillon de lettre à Dorow écrite à Marienbad et datée du 12 août 1836. La lettre est conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris et a été publiée par les soins de Romain Feist⁴⁶. Le musicien, regrettant le temps des Lully, Gluck, Sacchini, Piccinni, exprime son opinion sur l'état actuel de la musique. Il s'en prend au « Fléau destructeur et dévastateur des Révolutions politiques », jugés responsables de la transformation de la musique dramatique :

Ce n'est plus aujourd'hui cette soidisante [*sic*] musique dramatique (à quelque rare exception près) qu'une force brutale des effets du vacarme des instrumens inombrables [*sic*] de musique en cuivre et en métal, tintamarre continuél bizarre, sauvage et presque féroce, sans physionomie, sans plan ni règles, sans rime ni raison [...].

Il s'attaque aux « textes de sujets révolutionnaires, obscènes et antireligieux, assemblages amoncelés et incohérents de modulations et harmonies de contrefaçons, de mélodies connues travesties et déguisées [...] ». Et il n'a pas de mots assez dur pour dénoncer les « monstruosités musicales », placées sur scène « dans les églises et les temples » comme « dans pagodes, les mosquées et les synagogues ». Cette position n'a rien d'original : Spontini n'est pas le seul à mêler à sa condamnation de Meyerbeer et Halévy des traits d'antisémitisme.

Une décennie avant l'écriture de ces lettres rageuses, *Olympie* nous apparaît déjà, rétrospectivement, en décalage avec l'histoire : le choix de Voltaire et surtout d'une tragédie comme *Olympie* était assurément conservateur en 1819. Par son ancrage dans l'Antiquité grecque et sa fidélité à l'idéal winckelmannien de Gluck, l'ouvrage se rattache à un néo-classicisme dont Spontini était, sous l'Empire, le grand représentant. En 1826, pour la seconde version française, le sujet pouvait même apparaître anachronique au moment où, avec *Le Siège de Corinthe*, en écho à la guerre gréco-turque, puis *La Muette de Portici*, spectacle de la

⁴³ Manuel Couvreur, article « *Olympie* » dans *Dictionnaire général de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson et Jérôme Vercruysse, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 892-894.

⁴⁴ R. S. Ridgway, « Voltairian bel canto », article cité, p. 127.

⁴⁵ Lettre citée par Julien Tiersot, *Lettres de Musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle*, Turin, Bocca frères, 1924, t. I, p. 382-383.

⁴⁶ Romain Feist, « Les œuvres de Gaspare Spontini écrites pour l'Opéra-Comique, en regard des conceptions dramatiques exposées par l'auteur et de leur réception dans la presse », dans *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, sous la dir. de Milan Pospišil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlovà, Prague, KLP, 2003, p. 22-26.

révolte populaire napolitaine de 1647, l'Opéra s'apprêtait à représenter des conflits historiques dont la résonance avec l'actualité était de plus en plus forte. Aussi est-ce de manière indirecte que Spontini a pu jouer un rôle dans l'évolution de la tragédie lyrique vers le grand opéra. Le bilan nuancé de Jean Mongrédien sur l'apport du compositeur à l'histoire de l'opéra sonne particulièrement juste :

Il est très probable que, sans Spontini, le grand opéra français de Rossini, de Meyerbeer, de Halévy et de bien d'autres n'aurait pas été exactement ce qu'il fut. L'originalité profonde de ce maître italien fut non pas d'opérer une révolution – il n'y eut jamais en effet de rupture –, mais plutôt, arrivant à Paris au début du XIX^e siècle, d'assimiler la tradition française gluckiste pour l'infléchir ensuite vers une voie nouvelle où son instinct lui laissait pressentir peut-être les chefs-d'œuvre à venir⁴⁷.

En dehors de son sujet antique, quelques différences essentielles retiennent *Olympie* du côté de la tragédie lyrique. D'abord, dans le grand opéra, la religion devient non seulement un ingrédient du spectacle, nourri comme chez Voltaire du cérémonial et de la pompe des rituels, mais surtout la matière même du drame. *Les Huguenots*, *La Juive* et *Le Prophète* se fondent sur les oppositions entre religions et exposent les ravages du fanatisme, tandis que chez Spontini la religion demeure une toile de fond, conférant sa couleur à l'opéra. On a pu ainsi reprocher à *Olympie* l'uniformité de sa couleur funèbre. Le grand opéra, fidèle à l'éclectisme de l'esthétique bourgeoise, privilégiera au contraire la variété et le contraste des tons comme des formes, parfois issues de l'opéra-comique. En outre, dans l'*Olympie* de Voltaire comme dans la première *Olympie* de Spontini, le spectateur est appelé à contempler les ruines d'un empire effondré. Le grand opéra romantique tendra plutôt à représenter le moment de la cassure historique, à montrer le déchirement à l'œuvre : la méditation angoissée sur l'histoire par la représentation métaphorique des bouleversements révolutionnaires sera au cœur du grand opéra. En ce sens, la version allemande comme la version française de 1826, par leur promptitude à annuler l'histoire pour mieux célébrer la foi en la providence des monarques, semblent plus anachroniques encore dans le contexte de la révolution romantique.

Il est enfin un point essentiel sur lequel le rendez-vous de l'opéra avec la tragédie voltairienne a été manqué, en 1819 comme en 1826. Si le grand opéra a pu prendre modèle sur Voltaire pour son art d'intégrer le spectacle à la nécessité du drame, il est surtout redevable au patriarche de Ferney de son orientation philosophique. Le sujet des *Huguenots*, de *La Juive* ou du *Prophète*, livrets d'Eugène Scribe, est la dénonciation du fanatisme religieux portée par un esprit libéral soucieux de prôner la tolérance. Or, une même dénonciation retentit déjà dans l'*Olympie* de Voltaire. Ce dernier apparaît pleinement conscient dans sa correspondance des ambiguïtés de la tragédie et des allusions au christianisme contenues dans sa satire théâtrale d'une religion vindicative. Sur le mode humoristique, il confie ainsi, le 20 octobre 1761, au comte d'Argental :

Mais, dira madame d'Argental, c'est un couvent, c'est une religieuse, c'est une confession, c'est une communion. Ouy madame, et c'est par cela même que les cœurs seront déchirez. Il faut se retrouver à la tragédie pour être attendri. La veuve du maître du monde aux carmélites, retrouvant sa fille épouse de son meurtrier, tout ce que l'ancienne religion a de plus auguste, ce que les plus grands noms ont d'imposant [...] ⁴⁸.

De façon plus nette, les notes d'accompagnement de la tragédie viennent commenter le rôle de l'Hiérophante à l'acte III, scène 3 :

Cet exemple d'un prêtre qui se renferme dans les bornes de son ministère de paix nous a paru d'une très grande utilité, et il serait à souhaiter qu'on ne les représentât jamais autrement sur un théâtre public qui doit être l'école des mœurs. Il est vrai qu'un personnage qui se borne à

⁴⁷ Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », p. 81.

⁴⁸ *Correspondence and related documents*, op. cit., t. XXIV, p. 42.

prier le ciel et à enseigner la vertu n'est pas assez agissant pour la scène ; mais il ne doit pas être au nombre des personnages dont les passions font mouvoir la pièce⁴⁹.

La note de Voltaire se poursuit par un relevé de toutes les « actions perverses » que compte l'Ancien Testament : poursuivant son combat contre l'Infâme, Voltaire oppose au fanatisme de Statira, ne connaissant que la vieille loi du Talion, une religion de pardon et un exemple édifiant de concorde. Ce message philosophique sera de plus en plus occulté par les trois versions successives de l'opéra spontinien. En retenant de la tragédie de Voltaire la pompe plutôt que la philosophie, les créateurs de la tragédie lyrique d'*Olympie* ont sans doute privilégié la lettre au détriment de l'esprit – un esprit libéral et voltairien qui ne devait souffler qu'après 1830 sur le grand opéra.

Olivier Bara, université de Lyon ; UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)

⁴⁹ Œuvres complètes de Voltaire, édition citée, *Théâtre*, t. V, p. 127. Voltaire oppose ensuite son personnage au grand-prêtre Joad dans *Athalie*, représentant d'un « fanatisme trop féroce » (p. 128).